

Ślad Persefony w późnych utworach Juliusza Słowackiego i Cypriana Norwida

U progu XIX wieku pojawiły się opinie, że nowa, z naszej perspektywy – romantyczna, poezja może zostać stworzona, jeżeli powstanie lub zostanie odnowiona jej mityczna podstawa. Najbardziej zdecydowanie wyraził taki pogląd Fryderyk Schlegel w *Mowie o mitologii*: *Mitologia ma wielką zaletę – pisał – To, co w innych sytuacjach wiecznie umyka świadomości, tu daje się (...) w zmysłowej postaci dojrzeć i pochwycić mocą ducha*¹. Mitologia miała się stać podstawą symbolicznej poezji, w której symbol pełniłby funkcję poznawczą. Przekonanie o atrakcyjności takiej drogi ku prawdom wewnętrznym i dotąd ukrytym zaowocowało na przykład zainteresowaniem średniowieczną, chrześcijańską reinterpretacją antycznych mitów, poszukiwaniem mitycznych źródeł kultury w tradycji ludowej, a także – ukierunkowaniem wyobraźni poetyckiej na tworzenie struktur wzorowanych na opowieściach mitycznych, podaniach i legendach. Mity pomagały romantykom nie tylko wyrazić sprzeciw wobec oświeceniowego odczarowania świata, ale i odpowiadały głębszej potrzebie niezwiązanej bezpośrednio z polemiczną postawą wobec najbliższej tradycji – intensywnemu dążeniu do takiego poznania, które pozwoli przekroczyć granice tajemnicy istnienia, wejrzeć w jej niewidzialny, duchowy wymiar, zobaczyć to, „o czym się nie śniło filozofom”. I dokonać tego czasami w sojuszu z filozofią, a niekiedy – wbrew niej². Mity miały wspomagać rekonstrukcję rozproszonego obrazu świata

¹ *Manifesty romantyzmu 1790–1830. Anglia, Niemcy, Francja*, wybór i opracowanie A. Kowalczykowa, Warszawa 1995, s. 179.

² Przywołanym cytatem Schlegel odwoływał się np. do koncepcji filozoficznych Barucha Spinozy, a Zygmunt Krasiński do filozofii Augusta Cieszkowskiego, ale Adam Mickie-

i naruszonej integralności podmiotu. By taką koncepcję sztuki realizować, romantyczni poeci – jak to wyraził Juliusz Słowacki w *Godzinie myśli* – snuli myślą dwa łańcuchy, / W światło zbite u góry, w ciemność spodem złane³. Opozycje góry i dołu oraz światła i ciemności wyznaczały pionową, wertykalną orientację wyobraźni. W utworach wczesnego romantyzmu te przeciwstawienia bywały jednoznacznie waloryzowane: góra i światło – pozytywnie, dół i ciemność – pejoratywnie; jako przykład takiego wartościowania można przywołać Mickiewiczowską *Odę do młodości*. Później sposób waloryzacji znacznie się komplikuje.

Motywy mityczne miały związek z wertykalnym wymiarem poetyckiej wyobraźni, pozwalały za pomocą obrazowych matryc wyrazić intuicję związaną i z symboliką przestrzeni, i z ewokowanymi za jej pośrednictwem wartościami. Sytuacja wzlotu, górowania, patrzenia na przestrzeń i czas z perspektywy kosmicznej znajdowała na przykład obrazową i sytuacyjną konkretyzację w opowieści o Ikarze, a schodzenie w głąb, katabaza – w historii Orfeusza. Ikara i Orfeusza przywołuję tu nie tylko egzemplarycznie, ale i typologicznie. Mit Persefony i Demeter wiąże się z mitem orfejskim co najmniej trojako: poprzez motyw zejścia do Hadesu i powrotu stamtąd, poprzez temat miłości, dzięki której możliwe okazuje się przekroczenie granicy między ziemią a zaświatami, wreszcie – poprzez związek opowieści mitycznej z rytuałem misterium eleuzyjskich⁴. U swoich źródeł jest to mit agrarny, objaśniający następstwo okresów wegetacji i pór roku, a zarazem opowieść, która ewokuje szczególnie bogaty wachlarz opozycji: powierzchni i głębi, światła i ciemności, rozkwitu i zamierania, kwiatów i kłosów, rozpacz i radości, niewinności i doświadczenia, wnętrza i wymiaru zewnętrznego. Ta enumeracja nie wyczerpuje listy możliwych antynomii. Historia Persefony pozwala nie tylko polaryzować jakości obrazowe, ale i sugerować postulowane wartości; wszystkie wskazane wyżej przeciwstawienia mają bowiem swoje konotacje aksjologiczne. Ponadto jest to mit, z którego wyprowadzony „łańcuch myśli” prowadzi w dół, w głąb, ku wnętrzu –

wicz, Juliusz Słowacki czy Cyprian Norwid dawali wyraz nieufności wobec filozoficznych systemów i akcentowali odmienną filozoficzną spekulacji i poetyckiego poznania.

³ J. Słowacki, *Godzina myśli*, w: idem, *Dzieła*, pod red. J. Krzyżanowskiego, t. II: *Poematy*, oprac. E. Sawrymowicz, Wrocław 1952, s. 211.

⁴ Mit Orfeusza i orfizmu romantyków najpełniej zbadała Magdalena Siwiec; por. eadem, *Orfeusz romantyków*, Kraków 2002.

jakkolwiek byśmy kategorię wnętrza rozumieli: czy to w związku z ontyczną strukturą świata, czy w powiązaniu z koncepcją człowieka wewnętrznego o proveniencji sięgającej myśli św. Augustyna⁵.

Mimo możliwości symbolizowania różnorodnych jakości i zjawisk opowieść o Persefonie rzadko pojawia się w polskiej poezji romantycznej w całej swojej fabularnej strukturze. Tym bardziej warto zatrzymać uwagę na wierszach, w których jest głównym tematem organizującym kompozycję. A takie wiersze znajdziemy w późnej twórczości Słowackiego.

O Córcie Cerery Juliusza Słowackiego

W 1847 roku Słowacki napisał dwa sonety zatytułowane *Córka Cerery*. Dla nazwania bohaterki sonetów użył peryfrastycznego określenia zaczerpniętego z mitologii rzymskiej, a nie – greckiej; Ceres lub Cere-
ra to rzymskie imię Demeter. Rzymski mit, powtarzający wiernie grecką opowieść i tylko nieznacznie latynizujący ją, wiązał się dodatkowo z legendą dotyczącą wprowadzenia kultu bogini urodzaju w Rzymie. Otóż w 496 roku przed Chrystusem, w czasie napadu Etrusków, miastu zagrażał głód i wtedy znaleziono w księgach sybillińskich wskazówkę, że takim klęskom zaradzi zainicjowanie na wzgórzu awentyńskim kultu Dionizosa i Demeter⁶. Może więc sięgając po łacińskie imię bogini, chciał poeta zaznaczyć profetyczną kontynuację, która przenika poprzez wędrówkę opowieści w czasie, a może chciał wskazać fenomen odradzającej się zbiorowej pamięci lub podkreślić związek wątku dionizyjskiego z historią Prozerpiny? Odpowiadając na te pytania, pozostaniemy w kręgu interpretacyjnych hipotez. By stanąć na twardszym analitycznym gruncie, przywołajmy obydwie utwory.

⁵ Związek popularnego w antropologii romantycznej motywu człowieka wewnętrznego z koncepcją św. Augustyna podkreślali P. Ricoeur (*Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margański, Kraków 2007; tu zwłaszcza rozdz. *Tradycja wzroku wewnętrznego*) i Ch. Taylor (*Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przekład zbiorowy, Warszawa 2001; tu zwłaszcza część II *Wewnętrzność*).

⁶ Por. P. Grimal, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, przekład zbiorowy pod red. J. Łanowskiego, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1987, s. 60.

Córka Cerery

[I]

*Przez miedzę, która podobna do szlaków
Różnych kolorów – między złotym kłosem
Tyś szła, owieczka białością i losem
Podobna owcy wśród kłosów i maków.*

*Wtem Pluton ogniem wylatując z krzaków
Porwał cię w ręce i unioś do piekła,
Córko Cerery – a tyś nic nie rzekła,
Weselił cię gwałt i wrzask nocnych ptaków.*

*Jakaż cię teraz cudotwórcza siła
Porwie i znowu cudownie przemieni
W Córkę świecącą kłosów i promieni,*

*Kiedys ty – piekła jak miesiąc świeciła
I tam, gdzie ludzie jadem są żywieni,
Tyś nie umarła – lecz jadła – i żyła.*

[II]

*Patrząc w twe oczy i w księgę twych losów
Pojąłem, czemu Pluton niegdyś chwycił
I żądze swoje ogniste nasycił
Córka Cerery – onej bożki kłosów –*

*Wieńczoną makiem, ludy cię połosów
Królową swoją piekielną uczuły,
Płacz cię nie zabił – jady nie otruły,
Ogień się nie jął twoich zimnych włosów.*

*Pluton cię kochał – boś mu w dom księżęcy
Zarażającej miłości nie wniosła,
A nad ogień go nie kochałaś więcej...*

*Więc ci zaufał, i użył za posła,
A matce oddał cię na sześć miesięcy,
Abyś piekielne w domu jajo – zniosła⁷.*

Jeżeli potraktować te dwa sonety jako utwory związane wspólnym tematem, a może fragmentaryczny załączek cyklu, to wyniknie kwestia

⁷ J. Słowacki, *Wiersze. Nowe wydanie krytyczne*, oprac. J. Brzozowski, Z. Przychodniak, Poznań 2005, s. 488, 489.

charakteru ich wzajemnej relacji. Jest to problem nie tylko interpretacyjny, ale i edytorski⁸. Proponuję przyjąć hipotezę, że pierwszy jest poetycką reinterpretacją mitu, z której wynikają pytanie i przesłanki odpowiedzi na nie. Drugi sonet byłby natomiast rozwinięciem tej odpowiedzi. Świat poetycki I i II strofy pierwszego sonetu kształtują antynomiczne motywy i jakości – w inicjalnej odnajdujemy wielobarwność z dominantą złota i bieli, idylliczne współlistnienie kwiatów i kłosów, a zatem motywy symbolizujące pełnię i obfitość bytu. Łagodny ruch ewokuje spokój. Bezpośredni zwrot do bohaterki wiersza tworzy atmosferę intymnej rozmowy. Charakter drugiej strofy określają motywy ognia, gwałtu i „wrzasku nocnych ptaków”. W tercynach dominuje motywika światła i jest to światło szczególnego rodzaju – ma charakter wewnętrzny, jego źródło stanowi bohaterka wiersza, a nie jakkolwiek siła ukryta w poetyckim pejzażu. I tu pojawia się pytanie: czy to wewnętrzne światło ocaleje wobec doświadczenia piekła (bo miejscem zdarzenia jest pogranicze ziemi i piekła, a nie ziemi i Hadesu).

Przesłankę nadziei, że tak się stanie, buduje poeta na zaskakującym przetworzeniu mitycznego motywu w dwóch ostatnich wersach. Zgodnie z grecką wersją mitu Zeus, widząc, jakie spustoszenie wywołuje na ziemi rozpacz Demeter po utracie córki, przekonał swego piekielnego brata, by oddał matce dziewczynę. Jej powrót na stałe nie był jednak możliwy, ponieważ zjadła w podziemiach owoc granatu, co przesądzało o pozostaniu w Tartarze. Słowacki odwraca sens tego epizodu. Z faktu, że Prozerpina jadła w piekle, wyciąga wniosek, że żyła, a to dowodzi zachowania przez nią wewnętrznej autonomii, ocalenia duchowego światła. W takiej sytuacji wciąż możliwe będzie działanie „cudotwórczej siły”, która przywróci przemienionej pełnię istnienia. Owoce granatu – zasugerowany tu jedynie – staje się symbolem duchowej pełni, a nie – znakiem uwięzienia w Hadesie. Drugi sonet rozwija ten wątek, ewokując opozycję niewinności i dojrzałości. Metamorfoza „białej owieczki” w „piekielną królową”, która może powracać na ziemię, dokonała się za sprawą erotycznego doświadczenia, konfrontacji z gwałtem, ogniem i złem. To doświadczenie miałoby sprawdzać trwa-

⁸ Przyjmuję tu rozwiązanie zaproponowane najpierw w edycji Manfrieda Kridla i Leona Piwińskiego (J. Słowacki, *Dzieła*, t. 3, s. 112–113) oraz przyjęte w ostatniej edycji krytycznej *Wierszy* (por. przypis 7), traktujące te sonety jako dwa utwory, z których drugi nie jest wariantem pierwszego, lecz jego dalszym ciągiem.

łość wewnętrznego, duchowego światła, które jest głównym atrybutem bohaterki pierwszego wiersza. Ale w drugim sonecie motyw światła nie pojawia się wcale. Dominuje tu obraz ognia – aż trzykrotnie powtórzony. Ogień nie unicestwił wprawdzie Prozerpiny (*Ogień się nie jął twoich zimnych włosów*), ale uwiódł ją tak, że stała się łączniczką między piekłem a ziemią. Na dwuznaczność jej roli wskazuje symbol „fatalnego jaja” z wersu zamykającego utwór. I gdy blisko już do interpretacyjnej odpowiedzi na pytanie o rezultat próby, której została poddana Prozerpina Słowackiego, kwestię tę skomplikuje fragment o incipicie *A ona, bywało...* Jeśli bowiem liryczna bohaterka tego fragmentu jest wariantem kreacji córki Cerery, a na to może wskazywać kształt autografu, to można odczytać tu obronę Prozerpiny, sugestię, że konfrontacja ze złem jest konieczną drogą wzniesienia się ku górze i prowadzi poprzez takie doświadczenie wewnętrzne, które wymaga zejścia do podziemi. Można jednak ten fragment interpretować także bez kontekstu sonetów i mitu Prozerpiny i czytać jako bardzo osobistą liryczną refleksję – wspomnienie miłosnego spotkania, ale i wtedy nie sposób pominąć motywu światła i „piosnki doskonałej”⁹, które rehabilitują liryczną postać, podkreślają jej wychylenie ku pięknu i prawdzie.

Autorskim kontekstem, który może być przydatny dla interpretacji dwóch (a może: trzech) wierszy z Prozerpiną, jest kontekst mistyki genezyjskiej Słowackiego. Autografy wierszy zostały zapisane wśród dziennikowych notatek z listopada 1847 roku, z których pierwsza zwięźle powtarza jeden z głównych postulatów okresu mistycznego:

Celem naszym jest uwolnienie ducha naszego od kształtu globowego – a droga – np. ofiara i śmierć dla wyższego celu ducha poniesiona – która nam uzyskuje potęgę

⁹ Edytorzy różnie rozwiązywali sprawę wzajemnej relacji tych trzech wierszy, traktując niekiedy sześciowersowy fragment jako wstawkę lub łącznik między sonetami (por. rozwiązania edytorskie J. Kleinera i J. Krzyżanowskiego). Wówczas bohaterka liryczna byłaby tożsama z Prozerpiną, a cały fragment można odczytać jako monolog Plutona:

*A ona, bywało,
Głowę mi piękną położy na ramię
I mówi: „Słyszę piosnkę doskonałą”.
Ja patrzę w oczy – i wiem, że nie kłamię,
W promiennych oczach bowiem światło grało
Słoneczne, jakieś piękne było znamię.*

[J. Słowacki, *Wiersze*, s. 490]

*ducha większą w drugim żywocie i ciało sposobniejsze do ofiary – itd. – aż wreszcie przez moc Ducha Świętego zostaniemy świętymi*¹⁰.

W świetle tej notatki zejście do piekieł, oczyszczenie przez ogień byłoby warunkiem wzniesienia się bohaterki na wyższy stopień duchowej ewolucji. I nawet jeśli nie sprostła ona temu zadaniu, to nie jest to klęska ostateczna. Wierszom towarzyszy w rękopisie i taki zapisek: *Z ziemi wyprowadzić ducha Bożego na twórczość i światło*¹¹. Córką Cerey okazuje się w interpretacji Słowackiego postacią, która ma dokonać takiego mistycznego gestu, ale ciężkość ziemi i zwodnicza uroda ognia nie pozwalają jej jeszcze tego dokonać. Wskazuje na to motyw piekielnego jaja przeniesionego na ziemię; motyw, który niepokoi swoją wieloznacznością: może odsyłać do mitu dionizyjskiego (Dionizos był synem Persefony) i jednocześnie symbolizować wzajemne przenikanie się pierwiastka świetlistego i mrocznego, ziemskiego i piekielnego. Może też ewokować symbolikę wielkanocną, zwłaszcza że na początku pierwszego sonetu pojawił się obraz białej owieczki¹².

Interpretacja poetyckich obrazów Słowackiego prowadzi poprzez aporie i dysonanse, a rozproszone refleksje zapisane w autorskich notatkach najczęściej tylko pozornie oświetlają jej drogę. Może zatem niekiedy lepiej odsłonić pytania i dylematy, niż znaleźć na nie jednoznaczne odpowiedzi, które i tak będą tylko przybliżeniami. Zwrócę uwagę na jeszcze jedną aporię, tym razem nie tyle związaną z immanentną lekturą sonetów o córce Cerery, ile z autorskim kontekstem interpretacyjnym tej lektury. Koncepcja wędrówki dusz poprzez cielesne kształty stanowiące narzędzie ewolucji Ducha pozwalała poecie aktualizować mity, używać ich jako sposobu przełamywania ograniczeń czasu i przestrzeni¹³. Marzył przecież Słowacki, by *jakiś guślarki wywiodły go ze świata i czasu*¹⁴. Ta tendencja powiązana z metempsychozą pozo-

¹⁰ J. Słowacki, *Wiersze*. Nowe wydanie krytyczne, s. 841.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Pomijam tu kontekst biograficzno-plotkarski, w obrębie którego czytano ten wers jako aluzję do romansu Laury Czosnowskiej z Edmundem Chojeckim i ich nieślubnego dziecka. Zarówno emocjonalna tonacja analizowanych utworów, jak i sąsiedztwo innych motywów dają słabe przesłanki dla takiego odczytania.

¹³ Badacze zajmujący się twórczością Słowackiego zwracali na to wielokrotnie uwagę. We współczesnych badaniach nad twórczością poety zwłaszcza Marta Piwińska, Maria Cieśla-Korytowska, Włodzimierz Szturc.

¹⁴ J. Słowacki, Beniowski, odmiany *Pieśni V*, *Dzieła*, t. 3, s. 135.

stawiała jednak w sprzeczności z chrześcijańską wizją człowieka i jego osobowego zbawienia oraz z zasadniczymi wątkami chrześcijańskiej teologii moralnej. Tymczasem poeta, jak gdyby wznosząc się ponad ten konflikt, chrystianizuje mity, dostrzega w nich antycypację Dobrej Nowiny. W interpretowanych sonetach jest to zabieg subtelny, ale widoczny (motyw zagubionej, porwanej owieczki eksponowany w pierwszej strofie, a związany ze stylizacją tytułowej postaci, motywy piekła wykorzystujące raczej wyobrażenia średniowieczne niż antyczne). W okresie mistycznym, w jednym z listów do matki, Słowacki tak pisał o współzależności greckich mitów i Ewangelii:

Wieszże Ty, kto to jest Najświętsza Panna? – Oto przez cztery tysiące lat cała natura, wszystkie ludy przeczuwały, że raz przez kobietę rozmiłowaną w Bogu złamane będzie prawo natury najpierwsze. Poeci przecucie to zamienili w kształt i ciągle o tym gadali... (...) Stąd tyle nimf greckich – lub dziewic, które z bogiem są zameżne... Wielkość tego przecucia zatrważy – powszechność jego zadziwia. Otóż duch Najświętszej Panny spełnił cud – i ludzkość cała jakby otrzymawszy to, czego się spodziewała, przestała marzyć o półniebieskich związkach...¹⁵.

W świetle takiej autorskiej interpretacji można symboliczne sensy związane z postacią córki Cerery odczytywać jako ślad antycznych przeczuć nadejścia nowej epoki i daleką prefigurację Matki Chrystusa. I może trzeba było mistycznej iluminacji poety, by dojść do wizji reintegrującej rozproszone w różnych kulturach wątki misteryjne. Cóż jednak z człowiekiem – jeśli jest wpleciony w koło metafizycznej przemiany, to co zapewni mu integralność i tożsamość? Marta Piwińska, analizując *Króla-Ducha*, odpowiedziała, że pamięć¹⁶. I trudno się z tym nie zgodzić. Tyle tylko, że to wewnętrzne źródło scalające człowieka ma swoje różne nurty: pamięć indywidualną i pamięć bliskich, pamięć narodu i pamięć ludzkości zapisaną w mitach. Ricoeur, pisząc o różnych atrybucjach pamięci, wskazywał na kłopoty ze znalezieniem przejścia między nimi¹⁷. Poetycka intuicja Słowackiego zmagającego się z tym problemem prowadziła ku mistyce jako sposobowi pogodzenia tych różnych nurtów.

¹⁵ J. Słowacki, *Listy do matki*, oprac. Z. Krzyżanowska, w: idem, *Dzieła*, t. 13, Wrocław 1952, s. 473.

¹⁶ M. Piwińska, *Słowacki od duchów*, Warszawa 1992.

¹⁷ P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*.

Norwidowski ślad Persefony

Norwid, jeszcze wyraźniej niż Słowacki, poszukiwał w mitach, podaniach i legendach antycypacji chrześcijańskiego objawienia. W liście dedykacyjnym poprzedzającym poemat *Quidam* pisał: *Cywilizacja składa się z nabytków wiedzy izraelskiej – greckiej – rzymskiej, a łono jej chrześcijańskie (...)*¹⁸. I stworzył w tym utworze kreację kobiecej postaci, która jest i alegorią schyłku helleńskiej kultury, i figurą poetki w typie Safony, i aluzją do dziewiętnastowiecznej poetessy o cechach Deotymy. Ale to nie w kreacji Zofii z poematu *Quidam* odnaleźć można ślad Persefony.

Właściwie w żadnym utworze Norwida nie ma poetyckiej interpretacji głównego wątku tej mitycznej opowieści, ale zarazem trudno nie dostrzec jej obrazowych i symbolicznych refleksów. Nawiązania do niej pobrzmiewają w powtarzającym się motywie kłosów, a jest to motyw, który powraca w utworach szczególnie doniosłych w refleksji poetyckiej Norwida – w *Promethidionie*, w *Fortepianie Szopena*, w *Assuncie*. Bywa on antynomicznie łączony z obrazem kwiatów, co pozwala na sugestywne ewokowanie symbolicznych znaczeń; kwiaty metaforyzują piękno [np. w szkicu *O sztuce (dla Polaków)* czy w wierszu *Piękno – czasu*], ale i niedojrzałość (*O sztuce...*, *Dedykacja*, dramat *Za kulisami*); kłosy przeciwnie – prawdę, dojrzałość, dopełnienie. Po drugie, za aluzję do opowieści mitycznych wykorzystujących temat katabazy można uznać częstą sytuację, wyrażnie przez poetę parabolizowaną – schodzenia w dół, zstępowania do głębi, niekiedy – do limb czy do piekieł (*Od rezultatów mylnego zamętu...*, *Źródło*, [*W pamiętniku*]).

W takiej orientacji wertykalnej osi można doszukiwać się sprzeciwu wobec predylekcji romantycznej wyobraźni do wzlotu, górowania, kreowania perspektywy kosmicznej¹⁹. Można też uznać ten sprzeciw za sygnał z obszaru poetyckiej epistemologii: poeta nie aspiruje do otrzymania daru mistycznej iluminacji, ale w „pocie czoła” szuka ukrytych

¹⁸ C. Norwid, *Pisma wszystkie*, opracował i komentarzami opatrzył J.W. Gomulicki, t. I–XI, Warszawa 1971–1976, t. III, s. 80.

¹⁹ Taka tendencja dominuje w monologach Konrada w I scenie III części *Dziadów* Mickiewicza, w wierszach poprzedzających pracę nad tym dramatem (np. *Rozum i wiara*); jest charakterystyczna dla sytuacji wygłaszania monologów przez bohaterów romantycznych dramatów (*Kordian* Słowackiego, *Nie-Boska komedia* Krasińskiego).

znaków, które mógłby odczytać. Znajdziemy też u Norwida liczne ślady motywiki orfejskiej, spokrewnionej sytuacyjnie z mitem Persefony. W *Rzeczy o wolności słowa* nazwie nawet poeta swoją drogę poetycką „kierunkiem orfejskim”²⁰ i przeciwstawi ją zarówno romantycznej poezji natchnienia, jak i sztuce realistycznej, rezygnującej z przypominania o metafizycznym zakorzenieniu sztuki. Wreszcie – z mitem Persefony i jego ostro spolaryzowaną wizją rzeczywistości koresponduje Norwidowska predylekcja do posługiwania się przeciwstawieniami. Często ujawnia się ona już w tytułach wierszy (np. *Plato i Archita*, *Posąg i obuwie*, *Idee i prawda*, *A Dorio ad Phrygium*, *Rzeczywistość i marzenia*, *Niebo i ziemia...*). Przeciwstawienia te odnoszą się do kilku obszarów refleksji: antropologicznej, estetycznej i metafizycznej. Dla każdego z tych aspektów ważna okazuje się opozycja wewnętrznego i zewnętrznego wymiaru istnienia.

Można by wybrać różne utwory Norwida jako obiekt interpretacyjnego zbliżenia ilustrującego tę tezę. Wybór poematu *Assunta* (ok. 1872 r.) został podyktowany tematem książki. Tytułowa bohaterka budzi skojarzenia z Persefoną i ze względu na określającą ją, a zarazem dopełniającą jej wizerunek przestrzeń ogrodu, i ze względu na niektóre zdarzenia, w których uczestniczy. Podobnie jak córka Demeter, jest przedmiotem działania innych, jej podmiotowość dopiero się budzi pod wpływem miłości. Norwidowskie nawiązanie do mitu, a może tylko mimowolna reminiscencja, nie jest tu tak wyraziste, by przesłoniło inne aluzje – biblijne i maryjne, literackie i plastyczne. Kreacja Assunty jest po prostu utkana z aluzji, wśród których znaleźć można i ślad Persefony. Bohaterka poematu – oniemiała w czasie powodzi wnuczka ogrodnika – pojawia się na tle bujnej natury, zostaje skojarzona z motywami kwiatów (heliotropy), bluszczu i owoców (winogrona), przeżywa szczęśliwą miłość. Została wpisana w krąg życia w jego zmysłowym, ale i duchowym wymiarze. Ten horyzont jej obecności nieustannie przenika się jednak z kręgiem śmierci: w fabularnej retrospekcji pojawia się motyw gwałtownej śmierci rodziców, wśród zdarzeń przedstawionych – zgon dziadka i samej bohaterki. I to wszystko odbywa się w milczeniu. W ciszy dojrzewają wymowne gesty Assunty i otwiera się perspektywa człowieka wewnętrznego. Ukryty proces dokonujący się w głębi i ujawniany

²⁰ *Kierunkiem więc trzecim,/ Orfejskim, pójdę* (*Pisma wszystkie*, t. III, s. 566).

oszczędnie poprzez symptomy, które jej ukochany odczytuje w miarę rozwoju zdarzeń z coraz większą uwagą i precyzją, prowadzi do „spojrzenia ku niebu”, zbliża do tajemnicy słowa – logosu nie tylko tytułową postać, ale po jej śmierci – również osamotnionego wdowca.

Wbrew temu, co zostało dotąd powiedziane, dzieje Assunty są w swoim podstawowym wymiarze realistyczną opowieścią skupioną na codzienności. Dziewczyna zrywa kwiaty i układa z nich bukiety, odpoczywa w ogrodzie, czytając i pieląc grządki. Jest przedmiotem troski dziadka i obiektem niedoszłej do skutku matrymonialnej intrygi. W tę jej codzienność wdzierają się to, czego człowiek doświadcza w życiu jako przeżyć fundamentalnych i granicznych: epifania miłości i doświadczenie śmierci. Na wzór zwyczajnego życia nakłada się subtelna matryca aluzji maryjnych, których mocnym sygnałem jest już imię bohaterki: Assunta (wniebowzięta). Imię odsyła do momentu zwieńczenia ziemskiego życia Maryi, ale aluzje poetyckie Norwida przywołują nie tylko ten moment. Sytuacja poznania dziewczyny przez narratora przypomina kilkomu szczegółami scenę Zwiastowania z Ewangelii Łukaszej i jej malarskie konkretyzacje. Assunta siedzi w ogrodzie, pochylona nad książką, w głębokim zamyśleniu i w tej chwili modlitwy, refleksji, a może medytacji zostaje zaskoczona przybyciem niespodziewanego gościa. To spotkanie zaowocuje dopełnieniem jej życia o miłość²¹. A zatem aluzje maryjne ewokują sens naddany całej biografii tytułowej postaci. A gdzieś w ich tle rysuje się obraz Persefony – opiekunki ogrodu, która w jego idyllicznej przestrzeni będzie musiała zmierzyć się najpierw z granicą miłosnego spełnienia, a później – z progiem śmierci.

Takie nakładanie na obraz poetycki symbolicznych warstw, skojarzone z mocno zaznaczonym motywem milczenia, niesie sugestię, że oto w zwyczajnym życiu jest ukryta metafizyka codzienności i trzeba jedynie skupienia hermeneuty, by jej znaki odczytać. A może raczej – odczytywać, bo dopełnienie sensu, osiągnięcie całkowitej wewnętrznej reintegracji i harmonii zawsze będą się wymykać ludzkiej możliwości rozumienia.

²¹ O ewangelicznym i ikonograficznym kontekście tego poetyckiego motywu pisałam szerzej w pracy *Wobec tajemnicy i prawdy. O Norwidowskich obrazach „całości”*, Toruń 1998, s. 28–30, 140–141.

U obu poetów ślady mitu Persefony wiążą się z poetycką refleksją o dezintegracji człowieka wewnętrznego i jego egzystencji oraz z pytaniem o drogę ku harmonii. Tylko sposób poszukiwania odpowiedzi jest różny: Słowacki pokłada nadzieję w mistycznej iluminacji, Norwid – w hermeneutyce życia.